

السراب في الشعر الجاهلي: دراسة في تشكيل الظاهرة وتأويلها شعرياً

خليل عبد سالم الرفوع

قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة مؤتة، الأردن

ملخص

لاحظ الباحث أن ظاهرة السراب أو الآل لم يُلتفت إليها فنياً في الدراسات التي حاورت الشعر الجاهلي، ولهذا سعت إلى جمع الشعر الذي يتناول هذه الظاهرة بالوصف أو التأمل، فكان أبياتاً متناثرة ترد في حديث الشعراء عن الناقة والرحلة، ويجمع بين هذه الأبيات رؤية دقيقة في اكتناه هذه الظاهرة، إذ يبدو السراب باعثاً لأسباب الحياة من خلال صورته المائية وحضوره ضمن مشهد الطعن، ويظهر كذلك مستنفراً طاقات الناقة الكامنة، ومستفراً قوتها المتأججة لبذل أقصى سرعة لها حتى تنقذ الشاعر من موت محقق في متاهات الصحراء. وقد تحول السراب من ظاهرة طبيعية إلى فكرة شعرية فاعلة ومؤثرة في السياق وتعكس حالة الشاعر النفسية وموقفه من الحياة والموت أثناء رحلته الشاقة في القصيدة والصحراء معاً، وهذا ولّد في نفس الباحث رغبة في دراسة هذه الظاهرة.

Abstract

Critics have paid little attention to the phenomenon of mirage in Jahiliyah poetry. The study analyzes the thematic significance of this phenomenon in myriad verses taken from Jahiliyah poems. The idea of mirage is particularly articulated through water images and thus becomes a life-giving element that provides the she-camel with impetus to go on in the deadly deserts and rescue the poet from imminent death. As such, mirage is converted in Jahiliyah poetry from a natural phenomenon into a poetic symbol that affects the context and reflects the poet's emotional and mental state in the face of death.

السراب: التفسير والتعليل

الصحراء أرض واسعة جرداء بلاقع، وتشكل بمشاهدها وعناصرها حقلاً دلاليًا ومصدراً رئيسياً للصور الفنية وتداعياتها في الشعر الجاهلي، وقد وقف كثير من الشعراء أمام الصحراء يصورونها ويستنطقون مظاهرها وما يترأى لهم فيها من موجودات حية وجامدة، فجاءت الصحراء بما فيها في شعرهم مشتملة على صور مؤنسنة حية حيناً ومجسمة متحركة حيناً آخر، فثمة علاقات فنية جدلية بين الشاعر وبين عناصر تلك الصحراء النابضة بالحياة، وثمة عنصر ذو ارتباط وثيق بالمكان والزمان ومخيلة الشاعر في الصحراء كان له حضور في الشعر الجاهلي إنه "السراب أو الآل"، واللفظان مختلفان شكلاً متفقان في الدلالة، على الرغم من تفريق بعض المعجميين بينهما، فالسراب: "الذي يكون نصف النهار لاطئاً بالأرض، لاصقاً بها، كأنه ماء جار، والآل الذي يكون بالضحي، يرفع الشخصوس ويزهاها كالملاء بين السماء والأرض" (١). فهذا رأي يذهب إلى التفريق بين اللفظين من حيث الصورة المشكلة لكل منهما من ناحية ومن حيث الظرف الزماني لحدوث كل منهما، ولعل هذا الرأي يستند إلى أصل شعري، ومن ذلك قول الحارث بن حذلة البشكري يصف رفع الآل للشخصوس (٢):

لَمْ يَغْرُكُمُ غُرُوراً وَلَكِنْ رَفَعَ الْآلُ شَخْصَهُمْ وَالضَّحَاءُ

وفي شعر الأعشى يظهر الآل قوة ترفع رأس الكلب؛ فيبدو واضحاً في الأفق (٣):

إِذْ نَظَرْتُ نَظْرَةً لَيْسَتْ بِكَاذِبَةٍ إِذْ يَرْفَعُ الْآلُ رَأْسَ الْكَلْبِ فَارْتَفَعَا

لكن بعض اللغويين - ومنهم الأصمعي - يذهب إلى أنهما شيء واحد "فالسراب والآل واحد" (٤) وألفيتي أميل إلى هذا الرأي لأسباب منها:

أولاً: إن القارئ لمواضع ورود اللفظين في الشعر الجاهلي لا يجد فرقاً بين المصطلحين، فكلاهما يحمل في ثناياه السياقية المضمونية دلالة واحدة، وهذا ما سنلاحظه في الشعر الذي سنتناوله هذه الدراسة.

ثانياً: لأنهما يشكلان ظاهرة واحدة محملة بدلالة لا فرق في التعبير بينها إيجاءً أو رمزاً وتستدعيها تخيلة المبدع والمتلقي معاً، وتقبلها الثقافة العامة مع الميل إلى الشائع منهما، وهو السراب.

ثالثاً: لقد ذهب بعض المعجميين إلى أن من الفروق بينهما أن السراب يكون نصف النهار وأن الآل يكون ضحى، والحق أن التوقيت الزمني لحدوثهما ليس ثابتاً، فثمة بيت للنابغة يظهر أن الآل يحدث ظهراً، يقول النابغة (٥):

كَأَنَّ حُدُوجَهَا فِي الْآلِ ظَهراً إِذَا أَفْرَعْنَ مِنْ نَشْزٍ سَفِينُ

وبحاول ابن منظور أن يعلل هذا التبادل الزمني بقوله مستنداً إلى قول ابن بري: "فقوله ظهراً يقضي بأنه السراب" (٦)، ولكن السؤال الذي يمكن قبوله هو: لماذا لا يكون هو الآل؟ ولماذا لا يكون الآل شكلاً من أشكال السراب؟!

رابعا: إن الدلالة اللغوية المباشرة للسراب هو الجريان "وسمي السراب سرايا لأنه يسرب سُروبا، أي يجري

جريا" (٧)، وفي هذه الدلالة يقول كعب بن زهير (٨):

حتى إذا اكْتَسَتِ الأَبَارِقُ نَقَبَةً مثلُ المَلَأِ مِنَ السَّرَابِ الجَارِي

وهذا المعنى نفسه يُلاحظ مرادفاً أيضاً للفظه الآل في أكثر من شاهد في الشعر الجاهلي، ومن ذلك قول

سويد بن أبي كاهل الشكري (٩):

فكأنني إذ جرى الآل ضُحِي فوقَ ذَيْبَالٍ بِخَدْيِهِ سَفَعُ

فلا فرق دلاليًا بين اللفظين، فكلاهما يجري في الصحراء أمام الرائي معبراً عن المعنى نفسه.

والسراب أحد المشاهد التي تتشكل في الصحراء، حيث الحر الملتهب والهجير المهلك والخوف المفزع والتهيه وفقدان الأمن والأمان، وقد أضفى هذا الواقع على السراب دلالات فرعية للصحراء من حيث اللغة المعجمية "فالسراب يأخذ معنى الخداع والثؤم والمخاتلة، فالأمثال تقول: أخدع من السراب، وأشأم من سراب، والسراب لغة هو الخيدع من خدع يخدع خدعاً إذا ختل به المكروه من حيث لا يعلم، وخدع الريح إذا ييس وخدع البخيل أمسك، والمطر قلّ، والأمور اختلفت، والرجل قسلّ ماله وغارت عينه، والسوق كسدت" (١٠). "وتقترب صورة الصحراء في الشعر الجاهلي من هذا المعنى اقتراباً واضحاً، فهي تحمل من الكثافة والتركييز لتلك الصفات السابقة نفسها شيئاً كثيراً" (١١).

وتذكر سوزان ستيكفيش: "أن لوامع السراب تعسّر عن الصعوبة والخطر والغموض وعدم الاستقرار" (١٢)، وهذه الصفات جزء من كنه الصحراء وخصائصها.

وفي تحليل ظاهرة السراب رايان متعاضدان يكمل كل منهما الآخر، أولهما: مجازي والآخر: علمي موضوعي، أما الأول فإنه يصدر عن رؤية شعرية ترى أن السراب ليس إلاّ لعاب الشمس وريقها. "ففي ذوبان الشمس على سبيل المجاز يسيل منها لعاب يتحدر كنسيج العنكبوت، ولا يكون ذلك إلاّ في شدة القيث حتى ليخيل للرائي وكأن ماء أمامه تختلج على صفحته طياته وتراقص أضواؤه، وهو ما يعرف بالآل أو السراب" (١٣) وتتجلى هذه الرؤية الشعرية في قول الكميت بن ثعلبة الفقعسي يصف الإبل في الصحراء (١٤):

يُصَافِحُنْ حَذَّ الشَّمْسِ كُلَّ ظَهِيرَةٍ إذا الشَّمْسُ فوقَ البِيدِ ذَابَ لُعَابُهَا

وقول ذي الرمة (١٥):

براهنٌ تفوّزي إذا الآل أرقّلت به الشَّمْسُ أُرْزَرَ الحَزْوَراتِ الفَوَالِكِ (١٦)

وقوله (١٧):

في صَحْنٍ بِمَاءٍ يَهْتَفُ السَّهَامُ بِهَا في قَرْقَرٍ بُلْعَابِ الشَّمْسِ مَضْرُوجِ (١٨)

ففي البيت الأول من شعر ذي الرمة نرى تشكل السراب بفعل الشمس التي غطت به الأماكن المرتفعة، وفي بيته الثاني يلحظ أن السراب يتهاافت مع أشعة الشمس ويسيل على سطح الأرض على شكل لعاب مختلطاً بالريح الحارة.

ولعلّ هذا التعليل المجازي ذو صلة بالتعليل العلمي الفيزيائي الذي يفسر هذه الظاهرة تفسيراً موضوعياً مؤصلاً، "فظهور السراب على صفحات الشمس ناتج عن الانعكاس الكلي الداخلي للضوء، فعندما تكون الشمس ساطعة، ترتفع درجة الحرارة على سطح الصحراء، وتسخن طبقة الهواء التي فوقها، وتكون درجة حرارة الهواء في الطبقة التي تليها أقل سخونة وهكذا، وفي هذه الحالة تنتقل الأشعة الصادرة عن الأجسام على سطح الأرض من منطقة هواء بارد نسبياً إلى أخرى أسخن فتتكسر الأشعة الفاصلة بينهما مبتعدة عن العمود المقام على السطح الفاصل من نقطة السقوط، وتستمر كذلك إلى أن تصل زاوية السقوط إلى زاوية أكبر من الزاوية الحرجة، فتعكس انعكاساً كلياً داخلياً، ونتيجة لذلك يسير الضوء إلى عين الناظر فيراه متحركاً على وجه الصحراء وكأنه الماء المتحرك" (١٩).

وأكثر ما يشاهد السراب في الصحراء حينما تشتد حمّارة القيط، ويلتهب شواظ الشمس، فتعكس أشعتها على الكتيان الرملية المنتشرة فيها، فيترأى للرائي ماءً حتى إذا جاءه لم يجده شيئاً وقد عبر القرآن الكريم عن هذه الحالة بقوله مصوراً أعمال الكافرين به في قوله: "والذين كفروا أعمالهم كسراب بقيعة يحسبه الظمآن ماءً حتى إذا جاءه لم يجده شيئاً ووجد الله عنده فوفاه حسابه والله سريع الحساب" (٢٠). والحق أنني لم أجد شعراً يتحدث عن السراب ضمن دائرة العطش والوهم مباشرة غير بيت لحسان بن ثابت لعله كان متأثراً فيه بالآية الكريمة السابقة، وهو قوله في وصف الكلام (٢١):

وكالسراب شبيهاً بالغدير وإن تبغ السراب فلا عين ولا أثر

ولعلّ ذلك يرجع إلى أن الشعراء الجاهليين وظفوا السراب في شعرهم لدلالات فنية وأبرزوا فيها تجاربهم وخبراتهم بالصحراء وكتباها وأعلامها. فبدا السراب ومصاحباته الوصفية معبراً عن انفعالاتهم النفسية وحلاقم الوجدانية؛ فأبدعوا لوحات فنية تمور بالحركة وتشيع فيها الحياة، وتؤنس فيها الأشياء، وكأنهم يزيحون عن وجه الصحراء صمتها وغموضها ليعثوا فيها الأمل والحياة من خلال اللغة الشعرية ذات الانزياحات الأسلوبية التي يبلورها وهج النص، وما فيه من طاقة إيمائية متجددة تتجاوز السياق المعجمي المحدود إلى واقع فني تومضه العلاقات اللغوية بما فيها من توافق وتضاد وإيحاء، فدراسة النص "تعطي جهداً خاصاً للكشف عن جماليات العمل الأدبي واستجلاء خواصه، وكل ذلك لن يتم إلا من خلال اكتشاف شبكة العلاقات التي تربط اللفظ بمدلوله أولاً ثم التي تربط اللفظ بما يجاوره ثانياً، مستفيدة في ذلك بما يطلق عليه الآن علم العلاقات (Semiology) والذي يدخل ضمن اهتماماته رصد الخيوط الدلالية التي تتحرك طولاً كما تتحرك عرضاً،

تتشابك عناصرها لتصنع لنا في النهاية النص المتكامل شكلاً ومضموناً" (٢٢) فبفعل التحليل والكشف تحاول هذه الدراسة استنطاق التخيل الفني للشعراء وتجربتهم في التعبير عن ظاهرة السراب، وهي تجربة ذات ارتباط بالحالة الوجدانية والرؤية الوجودية للشعراء أنفسهم.

الصورة المائية للسراب

لعل أهم صورة يتخيلها الشاعر حينما يظهر السراب أمامه صورة الماء، وذلك لأمرين اثنين يجتمعان في الماء والسراب معاً وأولهما: تشابه الصورتين اللونية والحركية لكليهما، وثانيهما: تنامي الشعور بضرورة البحث عن الحياة وتغيير الواقع الصحراوي إلى حلم شعري مائي ينهض على عنصر الحياة، ولا ريب في ذلك فالماء يرمز إلى الحياة، ولعل ما يقرر هذا الإيحاء قوله تعالى: "وجعلنا من الماء كل شيء حي" (٢٣)، فالماء باعث لمعطيات الحياة ومظاهرها، فإن تصبح الصحراء المخفية ماءً أو بحراً في مخيلة الشاعر فهذا يعني أن الأمل بإعادة الحياة وبعثها من الموت محقق شعرياً ليعيد التوازن النفسي للشاعر الذي يبدو في مركز قلق يتحاذيه قطبان متنافران هما: الموت وأداته الصحراء والآخر الحياة وأداتها الماء، وهذا التصور يوافق ما خلص إليه أنور أبو سويلم الذي يرى أن "الماء في الحسن العربي يعني: الغيث والحيا والرحمة والطهر والنقاء وسر الحياة، وهو أيضاً: ماء الشبَاب وماء الرِّقَاب، وماء الجمال، ويعني أيضاً، النهاية المحتومة للحياة" (٢٤).

ويأخذ السراب من الماء شكله، فترى له صفحة متلاثلة تترقق بهدوء جيئة وذهاباً، يقول الأعشى في وصف الصحراء (٢٥):

وَحَرْقٍ مَخُوفٍ قَدْ قَطَعْتُ بِجَسْرَةٍ إِذَا خَبَّ آلٌ فَوْقَهُ يَتَرَقَّرُ

وتبدو قطع السراب كماء على وجه الأرض بيد أنه لا عمق له في باطن الأرض فهو ماء ضحل، يقول تميم ابن أبي بن مقبل في تصوير الصحراء (٢٦):

كَأَنَّ عَسَاقِيلَ الضُّحَى فِي صِمَادِهَا إِذَا ذُبْنَ ضَحْلُ الدِّمَةِ الْمُضْحَضِ (٢٧)

ويتحول السراب إلى حوض مائي يترقق على التلال المجتمعة، يقول أبو ذؤيب الهذلي (٢٨):

أَجَزَتْ إِذَا كَانَ السَّرَابُ كَأَنَّهُ عَلَى مُحْزَلَاتِ الْإِكَامِ نَضِيجُ (٢٩)

وتتكرر الصورة السابقة عند أبي ذؤيب مضيقاً على السراب خصبية من خصائص البحر هي: اضطراب أمواجه، وجيشان غواربه حينما تتلاعب الرياح بها، ولا يكتفي أبو ذؤيب بتصوير ذلك، بل يصور أيضاً ذلك الموج في الحوض جارياً في الصحراء تنفي عنه الريح الكدر والقذى، يقول أبو ذؤيب في وصف طريق (٣٠):

يجري بجوئيه موجُ السَّرابِ كأنه ضاحُ الحُزاعيِّ حازتْ رنَقَهُ الرِّيحُ
 وحينما يرتفع الغبار في الصحراء مخفياً معالمها، وطامساً سبل الهداية فيها فلا يكاد الشاعر يستبين موطئ
 قدميه فإن الأمل يرق من أعالي الجبال والهضاب ليكون سبيل الحياة الوحيد، فهناك سراب يتحرك وبموج كأنه
 يطلب من الشاعر أن يغذي سيره نحوه كيلا يتيه ويضيع وسط دياجير القتام ومتاهات الصحراء، يقول شبيب
 ابن البرصاء معبراً عن ذلك المشهد الذي يظهر أمامه (٣١):

ومغيرة الآفاق يجري سرايبها على أكمها قبل الضحى فيموجُ

ويستدعي الشعراء صورة البحر ليشبهوا به السراب، إذ يتحول السراب إلى بحر لحي تغرق فيه الصحراء،
 وتنغمس فيه الجبال فلا يظهر إلا رؤوسها المغيرة لكنها تطفو تارة وتغوص أخرى، ولم تنحسر قمم تلك الجبال
 إلا لتنحو من الغرق وتهدي العابرين والسالكين في تلك اللجج، يقول المرقش الأكبر (٣٢):

وأعرض أعلام كان رؤوسها رؤوس جبال في خليج تغمسُ
 إذا علم خلقتُهُ يهتدى به بدأ علم في الآل أغبر طامسُ

وفي لحظة انفعالية تشاؤمية تسيطر على نفس الشاعر المتلمس تغرق الصحراء كلها بجبالها وهضابها في
 السراب الذي ينأى بعيداً وتأنى معه الحياة، يقول مصوراً حالته التي يعكسها مشهد الطبيعة أمامه (٣٣):

ومن ذرى علم ناء مسافته كأنه في حباب الماء مغموسُ

والمرتحلون على الإبل في الصحراء يشبهون الملاحين الذين لججت بهم السفن والأمواج الهائجة، وهنا يرى
 ويلحظ قلق المرتحلين وخوفهم في البحرين وما يقاسونه من تجشم ووعناء، وما يتكلفون من شقة شاقة، وما
 يحيط بهم من حاضر مضطرب، ومستقبل غامض، يقول ذو الحرق الطهوي معبراً عن ذلك كله (٣٤):

شبهت قلتهم في الآل إذ عسفوا حزم الشريق ثباري فوقه زمراً
 عوم الصراري في غرباء مظلمة تعلوه طوراً ويعلو فوقها تيرا

وفي بحر السراب تخوض الإبل لججه، فهذا تميم بن أبي بن مقبل يرمي بعيره في لجج السراب ليعوم فيها،
 ويشد عومه كلما تقدم، فلا ترى إلا اندفاع رأسه واضطرابه وهذا يومئ إلى قدرته على مواجهة الصحراء وما
 تمثله من ضياع وموت، يقول (٣٥):

رمت به المومة يرجف رأسه إذا حال في بحر السراب جوائله

فمعاناة الرحلة في الصحراء تعادل عوم الساجين في البحر بما تشكله الصحراء والبحر من تحدٍ واقعي مائل
 أمام المرتحلين فيهما الذين يستحيون لذلك التحدي بالتمسك بأسباب الصمود وتجاوز أهوال الطريق، ويقى
 ثمة أمل بارق بالحياة يستنفره الماء والسراب العنصران اللذان يثان صوراً تبعث على الإحساس المرجى بالحياة
 والخصب في تلك الأرض الموات.

السراب ومشهد الظعن

إن صورة الظعن من أهم دوائر الوصف في تصوير مشاهد الصحراء في الشعر الجاهلي، وهي الحركة الأولى التي يبدأ بها الشاعر إثر خروجه الفني من المشهد الطللي، ورحلة الطعائن في القصيدة الجاهلية "لون من أغاني الشعراء زانر بالحلب والحزن والحنين" (٣٦)، ولرحلة الظعن صورتان تكادان تتكرران عند جميع شعراء الجاهلية، وهما تشبيه الطعائن بالسفن والنخل (٣٧).

وتشبيه الظعن السائرة في السراب بالسفن والنخل من الصور الطريفة في الشعر الجاهلي، وكأن الشاعر حينما يشبه حركة الظعن ضمن سياق "السراب"، يحدث انزياحاً في الدلالة الفنية للفظ وتحولاً في المعنى كله، وقد ذكرت من قبل أن الصحراء يمكن أن تختصر في كلمة واحدة هي الموت، وأن السراب أيضاً يختصر في لفظة التشبث بالحياة، وإن اكتنفها شيء من التوهم، ولكنه توهم إيجابي إن صحّ التعبير، أي أنه توهم يبعث الأمل ويوصل صاحبه إلى النهاية، وإن لم يجد عندها ما كان يأمل ويريد.

أما تشبيه الظعن بالسفن ضمن السياق السرابي السابق فلم أجد له إلا في بيت واحد ورد خلال تشبيهه الشاعر امرئ القيس للظعن في ثلاث صور متقاربة، يقول (٣٨):

فشَبَّهْتُهُمْ فِي الْآلِ لَمَّا تَكْمَشُوا حَدَائِقَ دَوْمٍ أَوْ سَفِينًا مُقَيَّرًا
أَوْ الْمَكْرَمَاتِ مِنْ نَخِيلِ ابْنِ يَامِنْ دُوَيْنَ الصَّفَا اللَّاقِي يَلِينَ الْمُشَقَّرَا

والذي يجمع بين الظعن وحدائق الدوم (٣٩) والسفن والنخل هو عنصر الماء الذي تتحرك فيه الصور الأربع السابقة. فالصور الثلاث الأخيرة لا يمكن تخيلها دون الماء كما أن الظعن تسير في السراب الذي يشكل في الصحراء مثلاً متخيلاً لصورة الماء الحقيقي.

ويجمع بين الصور الأربع السابقة أيضاً عناصر الحياة والخير والأمل وما تبعته في الآخر الرائي من أسباب الجمال اللوني وتجميل أوجه الحياة له، وفي كل دائرة تشبيه من الدوائر السابقة يكمن الصراع بين اليأس والأمل "فاليأس والأمل سيظلان يتصارعان في دورة الزمن على بساط واقع الحياة بما فيها من رطوبة ويوسة، وإن الجوانب الجافة والندية وحدة متكاملة، وتشكل وحدة هذه الحياة بكل مقوماتها سواء في البادية أم في الحاضرة وسواء في الجاهلية أم في الحياة المعاصرة" (٤٠).

وأما وصف الظعن أثناء سيرها في السراب بالنخل، فقد وردت في خمسة مواضع ثلاثة منها اقتضرت على ذكر طرفي التشبيه، ومنها قول امرئ القيس في الشعر السابق، وقول المسيب بن علس (٤١):

وَلَقَدْ أَرَى ظُعْنًا أُحْيِلُهَا تَخْدِي كَأَنَّ زُهَاءَهَا نَخْلُ
فِي الْآلِ يَرْفَعُهَا وَيُخَفِّضُهَا رِبْعُ كَأَنَّ مَتُونَهُ سَحْلُ

ومنها قول الخطيب (٤٢):

في الآل ترفعها الحُداة كَأَنَّهَا سُحْقُ مَوَاقِرْ

وفي موضعين آخرين نرى تفصيلاً في وصف النخل وامتداداً في تصوير مصاحبتها وأصولها فتبدو أكثر تجلية وإبانة، يقول عمرو بن قميئة (٤٣):

تخالُ حموهُمُ في السرا ب لما تواهقن سُحْقاً طويلاً
كوارعَ في حائرٍ مُفْعَمٍ تغمّرُ حَتَّى أَنَا واستطالاً

فارتفاع الظعن وحركتها الانسيابية بزهو ومواظبتها في السير تترأى كالنخل الطوال التي تتمايل أعاليها لقوة أصولها وضخامة جذورها المغمورة في المياه الوفرة، ولا تقف أبعاد الصورة عند هذا الحد، بل تبدو فتنسة الصورة بما توحيه من خلال ظلالها، فالظعن تمور وسط بحر السراب، حيث يمدّها بالأمل والحياة، والنخل يكرع في حوض مائي عريض، وهنا تتجلى قدرة الشاعر في تحويل الدلالة الفنية للسراب -المتحول عن الصحراء- ليوحى بالأمل والتجدد والحياة وهذه الصورة بنجدها أكثر تفصيلاً وامتداداً في شعر لبيد، إذ يقول (٤٤):

فكأنَّ ظُعنَ الحَيِّ لما أشرفت بالآل وارْتَفَعَتْ مِنْ حُرُومٍ
نخلٌ كوارعُ في خَلِيجٍ مُحَلَّمٍ حَمَلَتْ مِنْهَا مَوْقِرَ مَكُومٍ
سُحْقٌ يَمْتَعُهَا الصَّفَا وسرُّهُ عُمٌّ نَواعِمُ يَنْهَنُّ كُرُومٌ

ففي الأبيات السابقة تبدو صورة الظعن تتموج فوق أرض مرتفعة وسط بحر من السراب، وهذا المنظر يستدعي من ذاكرة الشاعر صورة النخل التي تُروى من ثلاثة أهر، ولكثرة المياه المتدفقة زُرعت الكروم والأشجار المتنوعة بين أصول النخيل فبدت رياضاً أنفأ وحدائق ذات بهجة، واهتم الزراع برطب النخل الجنية فغطوها بالكمامة، مخافة أن تسرق أو تتساقط وأزالوا ما على سعف النخل من زوائد وشوائب، فبدت طوالاً نواعم تعجب أصحابها وتسّر الناظرين إليها، فالسراب تحول شعرياً إلى بحر تعوم فيه الظعن لكنها لا تغرق فيه بل يمدّها بالأمل والحياة مثلما تمد الأهر جذور النخل بالماء والحياة معاً.

السراب رداءً

إن بعض ما ورد من الشعر في السراب كان من خلال أحاديثهم عن رحلة الناقة في الصحراء وسرعتها وقوتها وهي تقطع المفاز المقفرة المجهولة في وقت اشتد فيه الحر ومدة النهار حمّارة الهاجرة وطال ركود الشمس، فالصحراء موحشة مترامية الأطراف وهو ترام لا نهائي يثير الخوف والقلق في النفوس، فالشاعر يقطع بناقته الزيافة الجسرة هذه الصحراء بسرعة دون كلل أو نصب لتكون معادلاً موضوعياً للشاعر في تلك الرحلة

العسيرة "فالصحراء تبعث في نفس الجاهلي رغبة قوية في التجاوز والتغيير ومن ثم تكون مدعاة لفخر الشاعر في مغامراته في ارتياد الصحراء هذه، فهو يبدع ويتفنن في إظهار تفوقه على وحوشها واكتمال مغامرته معها، وكأنه يمدح ذاته ويتفاخر بها من خلال هذه المظاهر" (٤٥)، فالحديث عن قوة الناقة وسرعة عدوها وتبخرها هو حديث عن قوة الشاعر وإرادته المتنامية، ولهذا فإن الناقة تزداد عدواً كلما انبسطت الصحراء أمامها فتأتي بفنون من السير لم تأتي بها من قبل وكأنها تستجيب لما يختلج في نفس الشاعر من رغبة عارمة في سرعة النجاة، فهذه ناقة عبيد بن الأبرص لا تبالي بانكشاف عورتها التي تبدو كالصحراء لا شيء يسترها حينما تلفها عساقل السراب فتظهر كل قوتها وضروب سيرها، يقول عبيد (٤٦):

خُلُوجُ بَرَجْلَيْهَا كَأَنَّ فُرُوجَهَا فَيَافِي سُهوبٍ حِينَ تَحْتَثُّ فِي الْآلِ

ومن الموجودات الجامدة في الصحراء الإكام وهي التلال المرتفعة، وقد وظفها الشعراء الجاهليون في شعرهم ليصفوا اشتداد الحر في الصحراء وقدرة نوقهم على اجتيازها، وتنطوي صورة الإكام على خصائص إنسانية وجمالية في آن معاً، فهي تتقي الحر بلبس أردية السراب الزاهية اللامعة، يقول لبيد بن ربيعة (٤٧):

فَبَتَلَكَ إِذْ رَقَصَ اللَّوَامِعُ بِالضُّحَى وَاجْتَابَ أَرْدِيَةَ السَّرَابِ إِكَامَهَا

وتكرر هذه الصورة عند أوس بن حجر (٤٨) والأعشى (٤٩) وبشر بن أبي خازم الأسدي (٥٠) والمنقب العبدى (٥١)، والخطيئة (٥٢) وكعب بن زهير (٥٣)، وقيس بن الخداديبة (٥٤)، والمخبل السعدي (٥٥)، وعلقمة الفحل (٥٦).

ولعل السبب الذي جعل الشعراء يقفون عند هذا المشهد هو أن الإكام أضخم الأشياء في الصحراء وأبرز ما فيها كما أن في ذلك ملمح إلى وهج الرمضاء والهواء، ولذلك تجللت الإكام بالسراب طلباً للحماية، وخوفاً من الذوبان في المهامه المستعرة، ويشي هذا المشهد بإطراء الشاعر على ناقته التي تستطيع أن تتحمل كل ما في الصحراء من مثبطات متوالية لتستمر في سيرها بينما الإكام تتلفع بالسراب وتختفي تحت ثيابه، وهذه حالة انحرافية يسقطها الشاعر على الإكام لتقابل حالة النشوة والنصر التي تشعر بها ناقة الشاعر وتعكس الحالة النفسية له. ويتحول السراب إلى دروع حديدية ترتديها الإكام كما يذكر بشر بن أبي خازم، فهذه الإكام لا تركز إلى الملاء والثياب حينما يذوب لواب الشمس حولها، وليس أمامها إلا الجنّ المصوتة والظباء المتفيسة في ظلها، فكان تلك الإكام تحضّر نفسها لدخول معركة ضد الحر والصحراء معاً، يقول بشر (٥٧):

وَحَرَقُ عَرَفُ الْجَنَانِ فِيهِ فَيَافِي تَحْنُ بِهَا السَّهَامُ
ذَعَرْتُ ظِبَاءَهَا مَتَغَوْرَاتٍ إِذَا أَدْرَعَتْ لَوَامِعَهَا الْإِكَامُ

وفي سياق الحديث عن ناقة كعب بن زهير يُلاحظ صورة مدهشة للسراب، وهي من باب التشبيه المقلوب كما يذكر البلاغيون، فإذا كانت الإكام تتلفع بالسراب، فإن الوصف عند كعب مقلوب أي أن السراب يتلفع

السراب في الشعر الجاهلي دراسة في تشكيل الظاهرة وتأويلها شعرياً
خليل عبد سالم الرفوع

بالإكام، وهذا يزيد في غرابة الصورة وفتنتها، كما يكشف عن الـ"لآلة الباطنية للعلاقة النفعية بين الطرفين، فاستغاثة السراب -الذي يُعد رمزاً للأمل والحياة- بالإكام- التي تعد رمزاً لليأس والضعف كما رأينا من قبل- يدل على لحظة شعور بالتلاشي والفناء فلم يستطع السراب أن يصمد ويقاوم، وقد تحولت الصحراء إلى ملعب مستعر بنار عظيمة كأنها تلتهم الحياة كلها، ولم يقدر على البقاء والحركة والمواجهة إلا ناقة كعب التي أبدعها في عالمه الفني كي توصله إلى سعاد رمز الحياة الجاهلية التي يحلم بعودتها جَذَعَة، يقول كعب(٥٨):

كَأَنَّ أَوْبَ ذِرَاعَيْهَا وَقَدْ عَرِقَتْ وَقَدْ تَلَفَعَ بِالْقُورِ الْعَسَافِلُ

ويشكل السراب مصدراً لإبداع صور جديدة يستوحىها الشاعر تميم بن أبي بن مقبل، إذ يوظف صورة ارتداء الإكام لأردية السراب في رؤية لم تقف عند الوصف النمطي المكرور للصورة، يقول تميم يصف رحلته في الصحراء(٥٩):

حَتَّى اسْتَبْنْتُ الْهَدَى وَالْبَيْدُ هَاجِمَةٌ يَخْشَعْنَ فِي الْآلِ غُلْفًا أَوْ يُصَلِّتُنَا

وللكلمة "غلفا" دلالة فنية دينية فهي تومئ بأن السراب يغلف جسم الجبال ويسبغ عليها عساقله لتقوم بتأدية العبادة، فهو لباس الإحرام حيث لا تصح الصلاة إلا به، فالشاعر يدخل هذه الصورة في طقس ديني مجازي، إذ يتحول السراب إلى ثياب ترتديها الإكام ساعة الصلاة، وحينئذ فإن الصحراء تصبح محراباً لإقامة الشعائر، وهذا الطقس التعبدى التشخيصي يشي بتوتر نفسي يعيشه الشاعر أثناء رحلته وما يكتنفه من خوف واضطراب؛ ولهذا فإنه أقام علاقة تكاملية تبادلية بينه وبين الإكام التي أنسها وأعطاهها صفات شخصية وأحاسيس إنسانية، وجعلها في حالة دينية ابتهالية تشعر به وتدعو له ليتخلص من الموت المرموز له بالصحراء (الهاجمة) إلى فضاءات الحياة.

وقد أعطيت هذه الصورة منحى تأثيرياً حسياً وبعداً حركياً فاعلاً تجعل القارئ مدركاً لطبيعة الصحراء ومل فيها من حركة دائبة، ومشاعر إنسانية مغلفة بابتهالات صادقة لتخرجه من حالة الإحباط والموت المحقق؛ فاجتماع الصورة الحسية المشاهدة مع الحالة النفسية أعطى الفكرة الشعرية حيوية وتجدداً عميقين "فالاستعارة تكون أكثر عمقاً في الشعر حين تلتزم الفكرة أو العاطفة مع الصورة الحسية" (٦٠).

ويرتبط السراب باللون الأبيض الذي يمنح الصورة أبعاداً لونية صافية واضحة تشحن الشاعر بطاقة من التحدي وتجسد أمام عينيه آمالاً صادقة غير مضللة، إذ تنسج أشعة الشمس من السراب بروداً زاهياً ورباطاً بيضاء تسدها على الجبال تارة وتكسوها الرمال تارة أخرى؛ فتتموج أمام الشاعر ولا تنتهي إلا بانتهاء الصحراء، يقول المثقب العبدى(٦١):

أَعَاذَلُ مَا يُسْدِرِكُ أَنَّ رُبَّ بَلَدَةٍ إِذَا الشَّمْسُ فِي الْإِيَّامِ طَالَ رُكُودُهَا
وَأَمَتْ صَوَادِيحُ النَّهَارِ وَأَعْرَضَتْ لَوَامِعُ يُطَوِّى رِيطُهَا وَبُرُودُهَا

وتتكرر الصورة السابقة عند كعب بن زهير (٦٢) وعند الأعشى الذي يجري السراب أمامه بثياب بيضاء مخططة (٦٣)، وتبدو الرِباط البيض جديدة نزعت لحظة اكتمال نسجها عن آلة الخياطة لتكسي بها الصحراء، فهي تتموج وتلمع وتنتشر على طول الأفق، وكأنها يجمالها تغري الشاعر بالسعي خلفها، يقول المتنخل بسن عويمر الهذلي (٦٤):

وخرق تعرفُ الجنَّانُ فيه بعيد الجوفِ أغبرَ ذي الخراطِ
كأنَّ على صحاصحه رِباطاً منشُرةً تُزعنُ عن الخياطِ

وللحالة الوجدانية أثر في تشكيل الموقف من السراب، ففي شعر دريد بن الصِّمة يتلون السراب بلون الرمال فيظهر أصفر شاحباً مثل الثياب المصبوغة بالورس الأصفر ليعبر عن حالة الشحوب والإحباط التي تكتنف الشاعر، يقول دريد (٦٥):

وقد أجتازَ عرضَ الحزنِ ليلاً بأعْيَسَ من جمالِ العيدِ جلسِ
كأنَّ على تائفه إذا ما أضاعتْ شمسه أثوابَ ورْسِ

وفي صورة أخرى تتخذ الجبال من السراب عمائم لتحمي رؤوسها بعد أن غطت باقي جسمها بأرديته، يقول كعب بن زهير (٦٦):

وهاجرة لا تستريدُ ظباؤها لأعلامها من السَّرابِ عمائمُ

الرؤية الاستعارية للسراب

تكمن هذه الرؤية في الإحساس الشعري بظاهرة السراب، وهي ظاهرة حسية مرئية في الصحراء، ولكن التجربة الشعرية تخرجها من كونها ظاهرة مشاهدة تشكلها الطبيعة إلى مجال أكثر رحابة وحيوية، أي أنها تخرج من دائرة الالفعل إلى دائرة الفعل، وهذا المنحى الفني يتساوق مع ما يطلق عليه البلاغيون الاستعارة المكنية كما وصفها عبد القاهر الجرجاني معرفاً بها في قوله "فإنك لترى بها الجماد ناطقاً والأعجم فصيحاً والأجسام الخرس مبينة والمعاني المخفية بادية جليلة، وإذا نظرت في أمر المقاييس وجدتها ولا ناصر لها أعز منها، ولا رونق لها ما لم ترها، وتجد التشبيهات على الجملة غير معجبة ما لم تكنها، إن شئت أراك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل كأنها قد جسمت حتى رأها العيون، وإن شئت لطفت الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية لا تنالها إلا الظنون" (٦٧)، وهذا الرأي يعبر عن رأي القدماء لماهية الاستعارة ودورها في تشخيص المعنى المطلق وبث الروح فيه ليبدو محسوساً مطلقاً تدركه الحواس الإنسانية وتتعامل معه وتتصوره، فقد التفت القدماء إلى هذه الظاهرة بشكل واضح، وذلك من خلال تركيزهم على أسلوب نقل المجرد أو المعنوي من دائرة الإدراك الذهني إلى الإدراك الحسي، وهذا أمر يعكس قدرة مثل هذا التعبير على منح العبارة الشعرية حيوية وجدة تخرج عسن

نطاق المؤلف والعادي (٦٨)، ويعبرُ عن رؤية القدماء السابقة للاستعارة عنها في الدراسات الحديثة بظاهرة التشخيص (Personification) ومعناها "منح الأشياء المعنوية أو الجامدة صفات حيوية أو إنسانية" (٦٩). وفي الشعر الجاهلي محاولات نقلت الفكرة السرابية من إطارها المرئي الواقعي إلى إطار إنساني وإضفاء بعض صفات الإنسان عليها، وهي صفات تظهر السراب على أنه ذو فعل إنساني يعكس إحساس الشاعر ومشاعره، لأنه في موقف يفرض عليه البحث عن الأمل وبعث الحياة، وجاءت الصور المؤنسة للسراب مبلّرة من خلال صيغ الأفعال التي يجمعها سياق واحد وتنتمي إلى الحدث الإنساني وهذه الأفعال هي: يلعب، يجري، يهرول، يسبح، والرابط بين هذه الأفعال هو أنها تشتمل على عنصري الأنسنة والحركة المتدفقة، وتوحي بأن السراب فاعل حقيقي في عالم الصحراء الساكن، يقول الأعشى (٧٠):

وبيدأ يلعبُ فيها السّـرا	بُ لا يهتدي القومُ فيها مسيراً
قطعت إذا سمع السّامعُ	ن للجُندبِ الجونِ فيها صريراً
بناجية كأثانِ الثّـمِيلِ	تُوخّي السّرى بعدُ أين عسيراً

ففي البيت الأول تظهر صورتان متضادتان، ففي الأولى يبدو السراب لاعباً ماهراً يتقن الفعل الحركي، وهو فعل ترفي يشي بمعرفته وخبرته بأسرار البيداء ومسالكها، وتتناقض هذه الصورة مع صورة الفعل الجماعي الإنساني الذي يرتبط بالضياع والضللال، فالسراب يقف أمام هؤلاء مستهتراً مستهزئاً دون أن يساعدهم، وتناقض هاتين الصورتين ظاهراً ورد ضمن هذا السياق ليستدعي صورة الشاعر ويخدهما وهي صورة تتجاوز الصورتين المتنافرتين بل تتضاد مع كل واحدة منهما، فلم يكن الشاعر لاعباً لاهياً يستمتع برؤية الآخريسن في دائرة التيه، كما لم يكن تائهاً لا يستبين جادته، فقد كان جاداً في رحلة الخلاص التي جاءت سريعة من خلال لفظة "قطعت"؛ فالفعل "يلعب" يمثل استعارة غريبة أخرجها الشاعر من إطارها الإنساني، وألصقها بالسراب الموجود في كل أرجاء الصحراء، وجاء التعبير عن هذا "بفي" الظرفية، وفي ذلك كله دلالة على الحالة النفسية للشاعر وإحساسه بالرغبة في تجاوز الموقفين المتنافرين اللذين لم يوظفا توظيفاً مفيداً.

وورد الفعل يجري في أربعة مواضع منها قول المتلمس (٧١):

وإذا الرّكّابُ تواكلت بعد السّرى	وجرى السّرابُ على مُتُونِ الجُدجِدِ
مرحّتْ وطاحَ المروُ من أخفافها	جذبَ القرينةَ للنّجاء الأجرِدِ

فجري السراب على الأرض الصلبة المرتفعة يعني اشتداد الحر وصعوبة الحركة ولهذا فترت الإبل في السير، لكن ناقة الشاعر لم تزل مستمرة في اندفاعها ونشاطها، ولم يعن لها جري السراب الذي تراه أمامها مانلاً إلاّ بذل كل جهدها في السير، وللصاق فعل جرى بالسراب في هذا السياق يؤكد أمرين، أولهما: حركة السراب الدائمة وسط حالة من الفتور والسكون، وثانيهما: أن ناقة الشاعر قد أتت بفعل أكثر موراً وحيوية من الفعل

"جرى" وهو "مرحت" وآية ذلك أن الحجارة تتطاير من تحت أخفافها، وهذا يومي بأن الناقة تفوقت على المتسابق الفعلي الذي كان ينبغي أن يتفوق ويكسب الرهان، فجرى غير مرح في الدلالة الأسلوبية، إذ يتضمن الفعل "مرح" "جرى" وليس العكس، ونخلص من البيتين السابقين إلى أن ناقة الشاعر قد تجاوزت بالفعل "مرحت" فعلاً إنسانياً فردياً قام به السراب، كما تجاوزت ضمناً الفعل الإنساني الجماعي "تواكلت" فكانت هي المنقذ الحقيقي للشاعر.

ويقول ضائب بن الحارث (٧٢):

تقطعُ جُوبِي القطا دُونَ مائِهَا إذا الآلُ بالبيدِ البَسَّاسِ هرولاً

فحينما يضعف فعل السراب ولا يستطيع أن يجاري الناقة يتحول صيغة الفعل من "جرى" إلى "هرول" ويدل هذا الأخير على بطء تقدم فاعله، وناقة ضائب تقطع الصحراء - بسرعة فائقة - التي يعجز فيها القطا عن الوصول إلى الماء وهو الطائر المعروف بسرعته في الذاكرة الميثولوجية وتتماهى هذه الصورة مع صورة السراب الذي يبطئ في سيره فتتراخي حركته متحولة إلى هرولة، والفعل الحركي المعبر عنه "باهرولة" يعني من الناحية الفنية مقارنة أسلوبية متنافرة بين القطا والسراب من ناحية والناقة من ناحية أخرى، وقد كشفت دلالات الصورة مظهراً انهمازياً مثلاً وعجزاً مشهوداً لابني الصحراء وهما: القطا والسراب أمام الناقة.

ومن الأفعال التي تتضمن دلاليًا معاني القوة والتوتر والمعاناة الفعل "يسبح"، وورد في قول سويد بن أبي كاهل الشكري مصوراً قدرته على قطع المفاوز البعيدة حينما يسير بناقته في حرور ينضج اللحم بها، وتخطاها بزماع أمره وجده في السير، ثم يقول (٧٣):

وفلاةٍ واضحٍ أقرأبها بالياتٍ مثلَ مرفتِ القَزَعِ
يسبحُ الآلُ على أعلامها وعلى البيدِ إذا اليومُ متَّع

فقد قطع الشاعر صحراء واسعة الجوف بالية الأطراف كأنها خصل مبعثرة في جوانب الرأس بعد حلقه، وقد تحولت الصحراء إلى بحر لا يعوم فيه إلا السراب كي يبقى في دائرة النجاة، وفعل "يسبح" يقتضي سباحاً ماهراً قوياً ذا طاقة حركية متنامية لا تفتقر، لأنه سيبقى في الماء لا يخرج منه لحظة، وهو يشي كذلك بامتلاك الشاعر طاقة جسدية وانفعالية تضعه في مواجهة السراب ابن البحر والصحراء، ومنه تبرز عظمة الشاعر وانتصاره الدائم في صراعه مع الصحراء والسراب.

وهذه الرؤية تستدعيها حالة الشاعر النفسية وخبرته في معاينة السراب الذي ترقص لومعه (٧٤) كما يذكر لبيد، وفعل الرقص يولد إحساساً إنسانياً كامناً في وجدان السراب بإظهار قوته الخارقة، ورغبته في إحساس الشاعر بضغفه وعجزه أمامه، وفعل يرقص حينما يكون في موقف صراع درامي يحمل في طياته تهديداً للطرف الآخر المعانٍ وحينئذ يولد التهديد في ذات الناقة المعاينة تفجيراً في طاقتها الكامنة فتتحرك لتتجاوز لحظة الموت

السراب في الشعر الجاهلي دراسة في تشكيل الظاهرة وتأويلها شعرياً خليل عبد سالم الرفوع

المنتشرة في المكان، فالأفعال التي أتبع للسراب استعارياً أدت الدور الذي أنيط بها فهي تشف عن فاعلية انسجام وتناغم مع رغبة الشاعر المتحققة في الناقاة التي تتحرك نحو كينونة الحياة الآمنة، وتؤكد الأفعال السابقة أن الناقاة هي القوة الوحيدة القادرة على تبديد التوتر وإعادة تكتيفه وتوجيهه نحو نقطة النهاية متجاوزة به المرحلة العرضية للتجربة وإذا كانت الصحراء تمثل في الواقع الشعري موتاً مائلاً فإن هذه الناقاة هي القادرة على مجاوزته بفعل ظاهرة السراب التي تفجر فيها منابع الدينامية والحياة الخارقة.

ومن التشبيهات الاستعارية الأخرى قول زهير بن أبي سلمى (٧٥):

فَأَتْبَعُهُمْ فَيَلْقَا كَالسَّرَا بِ جَاءُوا تُتْبِعُ شُجْباً نَعُولاً

فقد تحولت الكتيبة العسكرية إلى بحر سراي في كثرتها وجبروتها وامتدادها غير المتناهي، ويومئ هذا التشكيل الاستعاري غير المؤلف برؤية شعرية مكثفة تشع من دلالاتها عناصر الرهبة والهول والدهشة، وفتنة هذه الصورة تكمن فيما تثيره فينا من مشاعر الغرابة والإثارة التخيلية بعيداً عن التقريرية "ولهذا ينبغي أن نضفي على لغتنا طابع الغرابة، لأن الناس تعجب بما هو بعيد، وما هو يثير الإعجاب يسر ويمتع" (٧٦).

وتعبيراً عن هذه الرؤية الاستعارية يخرج الفعل اللغوي الشعري السراب من مداره المشاهد المؤلف إلى مدار أكثر غرابة ورحابة وإحياء، فقد أضيفت بعض فنون عدو البعير إلى السراب ومنها "حب"، إذ وردت في شعر الأعشى أربع مرات (٧٧)، ذكرت في سياق قدرة ناقة الشاعر على قطع الصحارى بسرعة تفوق سرعة الآل، وأضرب مثلاً بقول الأعشى (٧٨):

قَدْ تَعَلَّيْتُهَا عَلَى نَكْظِ الْمَيْ سَطِرٌ وَقَدْ خَبَّ لِأَمْعَاتِ السَّرَابِ

فقد استخرج الأعشى ما عند ناقتة من خبايا السير السريع كي تتجاوز السراب الذي يعدو باذلاً كلَّ جهده الحركي ليبقى بطل الصحراء، ويقول تميم بن أبي بن مقبل (٧٩):

وَلِلْحُدَاةِ عَلَى آثَارِهِمْ زَجَلٌ وَلِلسَّرَابِ عَلَى الْحَزَانِ تَبْغِيلٌ

وتبغيل مصدر تشي دلالة اللغوية بالاضطراب والسرعة في السير، وهو كذلك من مرادفات العدو للبعير، والصاق هذا المصدر بالسراب أضفى عليه الدلالات التي ينماز بها البعير في هذا المضمار ليبدو حيواناً ضخماً البنية ثقيل الوطء، سريع الخطو، حاضراً في الذاكرة الجماعية التي ترفع صوتها بالغناء، ومرافقاً لها في سيرها، ومذكراً بإياها بأنها ما زالت في الصحراء تتقاذفها المخاوف وسبل المهالك والآمال المبعثرة على الرمال.

وتتحول هذه الاستعارة إلى معنى أكثر ثقلًا وأطول زمناً في ذات اللحظة من خلال الفعل "يضع" وهو نوع

من عدو الإبل السريع، يقول تميم أيضاً (٨٠):

وهل علمت إذا لأذ الظباء وقد ظل السراب على جزائه يضع

وإكساب السراب صفات البعير - وليس الناقة - كان له مُسوَّغٌ فني، فالسباق يجري بين ناقة الشاعر من ناحية وبين السراب الذي تحول استعارياً إلى بعير يدرك ماهية السباق وظروفه ونتائجه، يضاف إلى هذا من قبل ومن بعد أنه ينتمي إلى جنس الناقة الذكوري، بيد أن ناقة الشاعر - وهي ناقة فنية متخيلة - حينما تبارى ذلك البعير تتفوق عليه وتتركه في الصحراء يبحث عن نهاية يشتها حلول الظلام.

وقد التفت مصطفى ناصف إلى فعل الناقة ومشاركتها في اختزال قلق الشاعر، وتحمل معاناته والتصدي الملح لمشكلاته "فالناقة هي خالقة الأساطير التي أخرجت الشعر من الغناء الساذج إلى التصدي الملح لفكرة المشكلات، أو لنقل إن الناقة هي التي نقلت الفكر العربي قبل الإسلام مما نسميه طبيعة الملاحم إلى طبيعة الدراما والصراع، فالعلاقات الأساسية بين الشاعر والعالم في شكل مزاج من الرضى والقبول تكمن في هذه الناقة ... نريد أن يستقر في الذهن أن الشاعر القديم كان يظن الناقة رمزاً لكل هم واهتمام أساسي... ولذلك لا ينافسها في خلق الأفكار شيء" (٨١). وصورة هذه الناقة تتسق مع مكونات الناقة بعامة في تفصيلها ومظاهرها في الشعر الجاهلي، كما يخلص أنور أبو سويلم في دراسته عن الإبل في الشعر الجاهلي "فقد استوعبت الناقة عناصر القوى الكامنة في الطبيعة يصيبها ما يصيب هذه القوى من ضعف وكلال فتشكو وتناؤه وتخزن مع شكوى صاحبها وتأوّه وحزنه، وهي عندما تمنح الإنسان قواها تمنحه أيضاً مشاعرها وعواطفها" (٨٢).

ووظفت هذه الاستعارات التي قرنت بالسراب لتظهره لاعباً رئيسياً، ومؤثراً فاعلاً في عالم الصحراء، وتوهم هذه الرؤية الاستعارية بجمالية الأسلوب القائم على الانحراف الدلالي للفظة الشعرية مما يزيد الصورة طاقة إيجابية غير محدودة "إذ إن إضاءة الكلمة المستعارة وإشعاع دلالاتها لا ينكشف إلا لمن يعرف أنها ليست من المحيط الذي حلت به، وعند إدراك هذه الحالة الدلالية يتحقق عنصر المفاجأة والمباغتة مما يكسر الألفة والتتابع العادي لسلسلة الدلالات في السياق، ويولد إحساس غريب أو لنقل إنه يتميز بمجدة توقظ النفس، وتحرك أعماقها لتتفاعل مع طبيعة التجربة الشعورية أو الموقف" (٨٣). والرؤية الاستعارية تشكيل يبين مستوى الخطاب الشعري وموقف الشاعر من الفكرة والظاهرة المستحضرة، وينطوي ذلك على مجازفة يتحكم بنجاحها نظام العلاقات اللغوية وتشابك البنى المضمونية، وهذا ما أدرك كنهه الشاعر الجاهلي حينما وعى إمكانية تغيير دلالة اللفظ وتجديد مضامينه تساعده في ذلك القرائن والعلامات الدالة لإبراز جماليات الدهشة والجدّة فيه ومن ثم خلود النص وتعالقه مع أي محاولة نقدية جادة في محاورته.

الخاتمة

إن الحديث عن السراب يمثل استنطاقاً لظاهرة طبيعية، واستحضاراً لتكون موضوعاً شعرياً ذا دور فني في النص الشعري، وخلصت الدراسة إلى أنه لا فرق بين لفظي السراب والآل من حيث السياق الدلالي والحضور في القصيدة الجاهلية، فكلاهما يعبر عن جوهر الظاهرة وتداعياتها.

والسراب صورة مثالية للماء سواء أكان هذا الماء بحراً أم أحواضاً مشكلة على سطح الأرض، وتصوير الشعراء للسراب بالماء يرجع إلى تشبُّههم بأسباب الحياة، فالماء باعث الحياة ومجددها، وفي ذلك إعادة للتوازن النفسي للشعراء أثناء رحلتهم في الصحراء التي تمثل موتاً بطيئاً لا يقدر على مواجهته إلا الناقة.

وتتجسد الناقة معادلاً موضوعياً للشاعر، وقد وُظفت لتكون منقذة له من مخاطر الصحراء، حينما تحتث في السراب الذي ينداح أمامها، وترتدي الإكام والتلال أرديته ودروعه طلباً للنجاة من الذوبان في نيران الصحراء المستعرة؛ فيستبين دور السراب، إذ إنه المنقذ لأضخم الأشياء زمن الهجرة الملتبته، وتغير العلاقة النفعية بين الإكام والسراب من خلال تبادل الأدوار بينهما حينما تشتد سموم الحر فيكون السراب في حالة ضعف وحينئذ يستنجد بالإكام متلفعاً بها، وهذا يخدم رؤية الشاعر الذي يرى في ناقته القوة الوحيدة التي تثبت في المواجهة ولا تضعف، وهذا ما كشفه كعب بن زهير، ويتلون السراب باللون الأبيض -رمز الصفاء- لحظة انجلاء الآمال بالحياة، ويتلون باللون الأصفر -لون الرمال ورمز التلاشي والضياع- لحظة الإحباط واليأس.

وأضفى الشعراء على السراب صفات إنسانية من خلال الأفعال التي تمر بالحركة كما أضفوا عليه أفعال البعير التي تتميز بالقوة والسرعة، فظهر السراب فاعلاً رئيسياً إلى جانب الناقة، وكلاهما يكون في سياق درامي لتخطي الصحراء. وعلى الرغم من أنسنة السراب وإكسابه القوة الحركية من البعير الذي ينتمي إلى جنس الناقة، فإنها تتجاوز به سرعة فائقة نحو نهاية سعيدة يحلم بها سيدها الشاعر، ويبقى السراب خلفها غير قادر على الخروج من فلك الصحراء، فقد أخرج الشعراء السراب من كونه ظاهرة طبيعية تُعانٍ في الصحراء إلى مجال تأملي أكثر إيحاءً وتأثيراً في المضامين المتعاقبة معه في النص الشعري، فظهر في رؤية فنية محضة تتباين مع التصور النمطي الإشاري عنه عند غير الشعراء، وهذا يؤكد أن النص الشعري لم يكن راصداً تقريرياً للظواهر أو الأحداث بل يفتتح على حالات تأملية مبتكرة مدهشة.

الهوامش

- ١- انظر: ابن منظور، لسان العرب، دار صادر ودار بيروت، بيروت، ١٩٥٦م، سرب. ابن سيده، المخصص، تحقيق لجنة إحياء التراث العربي، المكتبة التجارية، بيروت، ١٠: ١١٧.
- ٢- ديوانه، جمعه وحققه د. أميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، ط١، بيروت، ١٩٩١، ص ٣١.
- ٣- ديوانه، تحقيق د. محمد حسين، مكتبة الآداب، القاهرة، ص ١٠٣.
- ٤- اللسان، سرب.
- ٥- ديوانه، جمعه وشرحه محمد الطاهر ابن عاشور، الشركة التونسية للتوزيع، تونس، ١٩٧٦، ص ٢٦٣.
- ٦- اللسان، آل.
- ٧- اللسان، سرب، المخصص، ١٠: ١١٧.
- ٨- ديوان كعب بن زهير، صنعة الإمام أبي سعيد السكري، تحقيق د. حنا نصر الحقي، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٩٤م، ص ٥٠.
- ٩- ديوانه، تحقيق شاكر العاشور، ط١، وزارة الإعلام، العراق، ١٩٧٢م، ص ١١٥.
- ١٠- المخصص، ١٠: ١١٨.
- ١١- د. ثناء أنس الوجود، تجليات الطبيعة والحياة في الشعر الأموي، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، ١٩٩٨م، ص ١٠٥.
- ١٢- انظر: القصيدة العربية وطقوس العبور، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، ١٩٨٥م، ص ٦٩.
- ١٣- د. يحيى عبد الأمير شامي، النجوم في الشعر العربي القلم، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٨٢م، ص ١٨٥.
- ١٤- عشرة شعراء مقلون، صنعة د. حاتم صالح الضامن، وزارة التعليم العالي، بغداد، ص ١٦٠.
- ١٥- ديوان ذي الرمة، تحقيق د. عبد القدوس أبو صالح، مؤسسة الإيمان، بيروت، ١٩٨٢م، ٣: ١٧٤١.
- ١٦- براهن: ذهب لحمهن. تفويزي: سير الشاعر بها. الأزر: معقد الإزار. الحزورات: الأماكن المرتفعة.
- ١٧- ديوان ذي الرمة: ٢: ٩٩٢.
- ١٨- الصحن: الوسط. اليهماء: الفلاة. السهام: الريح الحارة. القرقر: ما استوى من سطح الأرض. مضجج: ملطخ.
- ١٩- د. محمود عويضة ورفيقه، مدخل إلى علم الفيزياء، دار الفكر، عمان، ١٩٨٦م، ص ٤٦.
- ٢٠- سورة النور، آية ٣٨.

٢١- شرح ديوان حسان بن ثابت الأنصاري، تحقيق عبد الرحمن البرقوقي، دار الأندلس، بيروت (د.ت) ص ٢٥٩.

٢٢- د. محمد عبد المطلب، العلامة والعلامة، القاهرة، الوطن العربي، ١٩٨٨م، ص ٤٧.

٢٣- سورة الأنبياء، آية ٢١.

٢٤- المطرفي الشعر الجاهلي، دار عمار، عمان، ١٩٨٧م، ص ٣٤.

٢٥- ديوانه، ص ٢١٩.

٢٦- ديوانه، تحقيق عزة حسن، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٦٢م، ص ٥١.

٢٧- العساقيل: قطع السراب، وذكر ابن سيده: أن العسقل هو تلمع السراب، انظر: المخصص ١١٧:١٠ والصّمد: الأرض المرتفعة.

٢٨- ديوان الهذليين، الدار القومية، القاهرة، ١٩٦٥م، ١: ١٢٠.

٢٩- أجزت: جزت. محزلات: مفرده محزئل: المجتمع بعضه إلى بعض.

٣٠- ديوان الهذليين، ١: ١١١.

٣١- المفضليات، ص ١٧١.

٣٢- المفضليات، ص ٢٢٦.

٣٣- ديوان شعر المتلمس الضبعي، تحقيق حسن كامل الصيرفي، معهد المخطوطات العربية، القاهرة، ١٩٧٠م، ص ١٠١.

٣٤- شعر بني تميم في العصر الجاهلي، جمع وتحقيق د. عبد الحميد محمود المعيني، منشورات نادي القصيم الأدبي، السعودية، ١٩٨٢م، ص ٤٢٠.

٣٥- ديوانه، ص ٢٤٥.

٣٦- د. وهب رومية، الرحلة في القصيدة الجاهلية، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط ٣، ١٩٨٢م، ص ٢٠.

٣٧- د. نصرت عبد الرحمن، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، ط ٢، مكتبة الأقصى، عمان، ١٩٨٢م، ص ١٣٤.

٣٨- ديوانه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر، ١٩٥٨م، ص ٦١.

٣٩- وورد تشبيه الظعن بالدوم أيضاً في شعر زهير بن أبي سلمى، انظر: ديوانه، ص ١١٨.

٤٠- د. محمد صادق حسن عبد الله، المعاني المتجددة في الشعر الجاهلي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٩٤م، ص ٢٥٨، ٢٥٩.

- ٤١- جمهرة أشعار العرب، أبو زيد القرشي، تحقيق د. محمد علي الهاشمي، دار القلم، دمشق، ط٣، ١٩٩٩م، ٥٤٨:١.
- ٤٢- ديوانه، برواية وشرح ابن السكيت، تحقيق د. نعمان محمد أمين طه، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٨٧م، ص ٥٣.
- ٤٣- ديوان، ص ١٦١-١٦٤.
- ٤٤- شرح ديوانه، تحقيق د. إحسان عباس، مطبعة حكومة الكويت، ١٩٨٤م، ط٢، ص ١٢٠.
- ٤٥- د. بهيج مجيد القنطار، الطبيعتان الحية والصامتة في الشعر الجاهلي، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ص ٨١.
- ٤٦- ديوانه، تحقيق وشرح د. حسين نصار، ط١، شركة مكتبة ومطبعة البابي الحلبي، مصر، ١٩٥٧م، ص ١١٣.
- ٤٧- شرح ديوانه، ص ٣١٢.
- ٤٨- انظر: ديوان اوس بن حجر، تحقيق وشرح محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، ١٩٦٠م، ص ٢.
- ٤٩- انظر ديوان الأعشى، ص ٣٧.
- ٥٠- المفضليات، ص ٣٣٤.
- ٥١- ديوان شعر المثقب العبدى، تحقيق حسن كامل الصيرفي، معهد المخطوطات العربية، دمشق، ١٩٧١م، ص ٨٦-٨٧.
- ٥٢- ديوان الخطيئة، ص ٧٩.
- ٥٣- ديوان كعب بن زهير، ص ٥٠.
- ٥٤- عشرة شعراء مقلون، ص ٣٥.
- ٥٥- المصدر السابق، ص ٧١.
- ٥٦- ديوان علقمة الفحل، بشرح الأعلام الشتتمري، تحقيق لطفي الصقال ودريه الخطيب، دار الكتاب العربي، ١٩٦٩م، ص ١٠٨.
- ٥٧- انظر: المفضليات، ص ٣٣٤.
- ٥٨- ديوان كعب بن زهير، ص ٣٥.
- ٥٩- انظر: ديوانه، ص ٣٢٣.
- ٦٠- دور، الزبائث، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة محمد إبراهيم الشوش، مكتبة منمنمة، بيروت، ١٩٦١م، ص ٦١.

- ٦١- ديوانه، ص ٨٦، ٨٧.
- ٦٢- ديوان، ص ٥٠.
- ٦٣- ديوان الأعشى، ص ١٨٩.
- ٦٤- جبهة أشعار العرب، ١: ٦٠٤.
- ٦٥- لويس شيخو، شعراء النصرانية، بيروت، ١٨٨٧م، ص ١٠٥. وفي رواية الديوان: أنثواب برس، والبرس: القطن: انظر: ديوان دريد بن الصمة، تحقيق د. عمر عبد الرسول، دار المعارف، مصر، ص ١٢٠.
- ٦٦- ديوان كعب بن زهير، ص ١١٣.
- ٦٧- انظر: أسرار البلاغة، تحقيق هـ. ريتز، مطبعة وزارة المعارف، استانبول، ١٩٥٤، ص ٤١.
- ٦٨- د. موسى ربابعة، تشكيل الخطاب الشعري، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، اربسد، الأردن، ٢٠٠٠م، ص ٥٨.
- ٦٩- المرجع السابق، ص ٨٤.
- ٧٠- ديوانه، ص ٩٧. وانظر: ص ١٨٩، وانظر: ديوان عمرو بن قميئة، تحقيق حسن كامل الصيرفي، مجلة معهد المخطوطات العربية، مصر، ١٩٦٥م، ص ٦٠.
- ٧١- ديوان شعر المتلمس الضبعي، ص ١٤٢، وانظر: المفضليات، ص ١٧١، والشعر لشبيب بن البرصاء، ديوان سويد بن أبي كاهل اليشكري، ص ٢٩. ديوان كعب بن زهير، ص ٥٠.
- ٧٢- شعر بني تميم في العصر الجاهلي، ص ٣٦٥.
- ٧٣- ديوان سويد بن أبي كاهل اليشكري، ص ٢٦.
- ٧٤- انظر: شرح ديوان لبید، ص ٣١.
- ٧٥- ديوانه، ص ١٩٦.
- ٧٦- أرسطو طاليس، الخطابة، ترجمة عبد الرحمن بدوي، وزارة الثقافة، بغداد، ١٩٨٠، ص ١٩٦.
- ٧٧- ديوانه، ص ٥، ص ١٧، ص ٦٣، ص ٧١.
- ٧٨- ديوانه، ص ٥.
- ٧٩- ديوانه، ص ٣٧٨.
- ٨٠- ديوانه، ص ١٧٨.
- ٨١- قراءة ثانية لشعرنا القديم، دار الأندلس، بيروت، ١٩٨١م، ص ١١٥.
- ٨٢- الإبل في الشعر الجاهلي، دار العلوم للطباعة والنشر، ١٩٨٣م، ط ١، ٨٦:١. وانظر: ص ٨٤.
- ٨٣- فايز الداية، جماليات الأسلوب والصورة الفنية في الأدب العربي، دار الفكر المعاصر، سورية، ١٩٩٠م، ص ١٢٠.

المراجع

١. أرسطو طاليس؛ الخطابة، ترجمة عبدالرحمن بدوي، وزارة الثقافة، بغداد، ١٩٨٠م.
٢. الأعشى: ديوانه، تحقيق د. محمد حسين، مكتبة الآداب، القاهرة.
٣. امرؤ القيس: ديوانه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر، ١٩٥٨م.
٤. د. أنور أبو سويلم: الإبل في الشعر الجاهلي، دار العلوم للطباعة والنشر، ١٩٨٣م، ط ١.
٥. د. أنور أبو سويلم: المطر في الشعر الجاهلي، دار عمار، عمان، ١٩٨٧م.
٦. أوس بن حجر: ديوانه، تحقيق وشرح محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، ١٩٦٠م.
٧. د. هيجد مجيد القنطار؛ الطبيعتان الحية والصامتة في الشعر الجاهلي، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت.
٨. تميم بن أبي بن مقبل: ديوانه، تحقيق عزة حسن، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٦٢م.
٩. د. ثناء أنس الوجود: تجليات الطبيعة والحيوان في الشعر الأموي، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، ١٩٩٨م.
١٠. د. حاتم صالح الضامن: عشرة شعراء مقلون، وزارة التعليم العالي، بغداد، (د.ت).
١١. الحارث بن حلزة: ديوانه، جمعه وحققه د. أميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، ط ١، بيروت، ١٩٩١م.
١٢. حسان بن ثابت: ديوانه، تحقيق عبدالرحمن البرقوقي، دار الأندلس، بيروت، (د.ت).
١٣. الخطيئة: ديوانه براوية وشرح ابن السكيت، تحقيق د. نعمان محمد أمين طه، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٨٧م.
١٤. دريد بن الصمته: ديوانه، تحقيق د. عمر عبدالرسول، دار المعارف، مصر.
١٥. دور، الزبائث: الشعر كيف نفهمه ونذوقه، ترجمة محمد إبراهيم الشوس، مكتبة منيمنة، بيروت، ١٩٦١م.
١٦. أبو زيد القرشي: جمهرة أشعار العرب تحقيق د. محمد علي الهاشمي، دار القلم، دمشق، ط ٣، ١٩٩٩م.
١٧. سوزان ستيتكفيتش: القصيدة العربية وطقوس العبور، مجلة مجمع اللغة العربية، دمشق، ١٩٨٥م.
١٨. سويد بن أبي كاهل البشكري: ديوانه، تحقيق شاعر العاشور، ط ١، وزارة الإعلام، العراق، ١٩٧٢م.
١٩. ابن سيده؛ المخصص، تحقيق لجنة إحياء التراث العربي، المكتبة التجارية، بيروت.
٢٠. ذو الرمة: ديوانه، تحقيق د. عبدالقدوس أبو صالح، مؤسسة الإيمان، بيروت، ١٩٨٢م.
٢١. زهير بن أبي سلمى: شرح ديوانه، شرح وتحقيق حجر عاصي، دار الفكر العربي، بيروت، ط ١، ١٩٩٤م.
٢٢. د. عبدالحميد محمود المعيني؛ شعر بني تميم في العصر الجاهلي، منشورات نادي القصيم الأدبي، السعودية.

٢٣. عبد القاهر البغدادي؛ أسرار البلاغة، تحقيق هـ. ريتز، مطبعة وزارة المعارف، استانبول، ١٩٥٤م.
٢٤. عبيد بن الأبرص: ديوانه، تحقيق وشرح د. حسين نصار، ط١، شركة مكتبة ومطبعة البابي الحلبي، مصر.
٢٥. علقمة الفحل: ديوانه، بشرح الأعلام الشنتمري، تحقيق لطفي الصقال ودريّة الخطيب، دار الكتاب العربي، حلب، ١٩٦٩م.
٢٦. عمرو بن قميئة: ديوانه، تحقيق حسن كامل الصيرفي، مجلة معهد المخطوطات العربية، مصر، ١٩٦٥م.
٢٧. فايز الداية: جماليات الأسلوب والصورة الفنية في الأدب العربي، دار الفكر المعاصر، سورية، ١٩٩٠م.
٢٨. كعب بن زهير: ديوانه، صنعة الإمام أبي سعيد السكري، تحقيق د. حنا نصر الحّي، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٩٤م.
٢٩. لبيد بن ربيعة العامري: شرح ديوانه، تحقيق د. إحسان عباس، ط٣، مطبعة حكومة الكويت، ١٩٨٤م.
٣٠. لويس شيخو: شعراء النصرانية، بيروت، ١٨٨٧م.
٣١. المتلمس الضبعي: ديوانه، تحقيق حسن كامل الصيرفي، معهد المخطوطات العربية، القاهرة، ١٩٧٠م.
٣٢. المثقب العبدى: ديوانه، تحقيق حسن كامل الصيرفي، معهد المخطوطات العربية، دمشق، ١٩٧١م.
٣٣. د. محمد صادق حسن عبدالله: المعاني المتجددة في الشعراء الجاهلي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٩٤م.
٣٤. د. محمد عبدالمطلب: العلامة والعلامية، القاهرة، الوطن العربي، ١٩٨٨م.
٣٥. د. محمود عويضة ورفيقه: مدخل إلى علم الفيزياء، دار الفكر، عمان، ١٩٨٦م.
٣٦. مصطفى ناصف: قراءة ثانية لشعرنا القديم، دار الأندلس، بيروت، ١٩٨١م.
٣٧. المفضل الضبي: المفضليات، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام محمد هارون، ط٦، بيروت، ١٩٦٣م.
٣٨. ابن منظور: لسان العرب، دار صادر ودار بيروت، بيروت، ١٩٥٦م.
٣٩. د. موسى رابعة: تشكيل الخطاب الشعري، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ٢٠٠٠م.
٤٠. النابغة: ديوانه، جمع وشرح محمد الطاهر ابن عاشور، الشركة التونسية للتوزيع، تونس، ١٩٧٦م.
٤١. د. نصرت عبدالرحمن: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، ط٢، مكتبة الأقصى، عمان، ١٩٨٢م.
٤٢. الهذليون: ديوان الهذليين، الدار القومية، القاهرة، ١٩٦٥م.
٤٣. د. وهب رومية: الرحلة في القصيدة الجاهلية، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٣، ١٩٨٢م.
٤٤. د. يحيى عبدالأمير شامي: النجوم في الشعر الجاهلي القديم، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٨٢م.